



Животягина Светлана Алексеевна

Поэтика визуальной образности в романном мире
Ф.М. Достоевского («Идиот»)
и Н.С. Лескова («Захудалый род»)

Специальность 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы, теории и методики преподавания литературы ГОУ ВПО «Воронежский государственный педагогический университет»

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Дыханова Берта Сергеевна

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Фаустов Андрей Анатольевич
кандидат филологических наук, доцент
Ангелова Наталья Валерьевна

Ведущая организация: Борисоглебский государственный педагогический институт

Защита состоится «26» мая 2010 года в «15» часов на заседании диссертационного совета Д 212.038.14 в Воронежском государственном университете по адресу 394006, г. Воронеж, пл. Ленина, 10, ауд. № 18.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Воронежского государственного университета.

Автореферат разослан 23 апреля 2010 г.

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000610419

Ученый секретарь диссертационного совета *Бердникова* О.А. Бердникова

Общая характеристика работы

Творческие и личные отношения Ф.М. Достоевского и Н.С. Лескова сложны и противоречивы, и на фоне противостояния сравнения неизбежны; тем не менее в личных и творческих контактах взаимоотталкивание не исключает вероятность парадоксальной общности или, что не менее важно для науки, дает возможность уточнения специфики творческих миров каждого из художников.

К исследованию личных и литературных связей писателей впервые обратились А.Л. Волынский, В.В. Виноградов, К.П. Богаевская Е.М. Пульхритудова. Разные аспекты их творческих перекличек выявлялись в работах И.П. Видуэцкой, М.С. Горячкиной, О.В. Евдокимовой, Р.Н. Поддубной, Е.В. Тюховой. В процессе исследования указанной проблемы сформировалось два принципиально разных подхода: противопоставление художественных методов Ф.М. Достоевского и Н.С. Лескова (А.Л. Волынский, В.В. Виноградов, К.П. Богаевская) и поиски точек соприкосновения художественных миров писателей (И.П. Видуэцкая, О.В. Евдокимова, Р.Н. Поддубная, Е.М. Пульхритудова, Е.В. Тюхова).

Как утверждает современная наука, *близость* писателей связана с их отношением к народу, верой в великое его предназначение, активным неприятием идей социализма. Обнаруживая в их произведениях внесоциальную и внеисторическую систему мотивировок [Е.М. Пульхритудова], исследователи обращаются к изучению проблемы изображения писателями личности и сходятся во мнении, что основу ее гуманистической сущности Достоевский и Лесков видят в христианстве. Что касается перекличек формальных, то разнообразие лесковских жанровых форм коррелирует с полижанровостью самой романной структуры Достоевского (элементы агиографии, сказки, легенды).

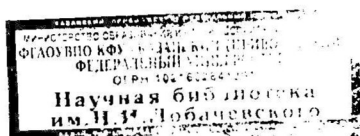
Все возрастающий интерес современного литературоведения к специфике художественных миров Ф.М. Достоевского и Н.С. Лескова определяет **актуальность** нашего исследования, посвященного проблемам

интермедиальности – взаимодействию различных видов искусства: слова и живописи, что в свою очередь неизбежно ставит во главу угла обращение к способам пластического изображения. Соотнесенность слова писателей с *изобразительным искусством* неоднократно отмечена. Этот аспект творчества Ф.М. Достоевского исследуется в работах В.В. Борисовой, Т.А. Касаткиной, А.Б. Криницына, Е.Г. Новиковой, С.Б. Пухачева, Г.С. Сырицы. К данному ракурсу в творчестве Н.С. Лескова обращены работы Б.С. Дыхановой, О.В. Евдокимовой, Ю.Л. Карелиной, Е.П. Порошенкова, А.А. Шелаевой.

Исследователями установлено, что словесные описания живописных полотен (или иных визуально воспринимаемых объектов) широко представлены в произведениях Ф.М. Достоевского и Н.С. Лескова. Это и упоминания реально существующих художественных полотен, и различные отсылки к актуальным эстетическим проблемам, и описания картин умозрительных, не воплощенных на холсте, но в совершенстве изображенных художественным словом.

Основанием для сравнительного анализа именно названных произведений – романа Ф.М. Достоевского «Идиот» (1868) и романа-хроники Н.С. Лескова «Захудалый род» (1873) – являются объективные особенности живописания словом у каждого из творцов. В целях выявления специфики визуальной образности в произведениях писателей мы пользуемся такими терминами, как «словесная пластика», «визуализация», «экфрасис» в их отношении к феномену словесной изобразительности.

Аналитическое освоение названных явлений в произведениях Ф.М. Достоевского и Н.С. Лескова, основанное на сопоставлении *визуальных* мотивов и символов, позволяет не только найти некие новые смысловые грани художественного мира каждого из писателей, но и найти ассоциативные связи их поэтических систем в рамках литературного процесса начала 1860 – 70-х годов.



Научная новизна работы заключается в выявлении смыслообразующего потенциала словесной «живописи» в романе «Идиот» Ф.М. Достоевского и романе-хронике «Захудалый род» Н.С. Лескова.

Объект исследования – творчество Ф.М. Достоевского и Н.С. Лескова, дневниковые записи, критическая проза, эпистолярное наследие писателей; **материалом** выступают роман Ф.М. Достоевского «Идиот» (1868) и роман-хроника Н.С. Лескова «Захудалый род» (1873).

Предметом диссертации является поэтика визуальной образности в указанных произведениях Ф.М. Достоевского и Н.С. Лескова.

Цель нашей работы – исследовать художественные функции визуальных образов в поэтике Ф.М. Достоевского и Н.С. Лескова.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

1) выяснить специфику реализации Ф.М. Достоевским и Н.С. Лесковым возможностей изобразительности слова;

2) изучить влияние визуальных мотивов на формирование системы художественных образов.

3) дать классификацию основных визуальных образов-мотивов в исследуемых художественных текстах.

4) определить функциональность и семантическую роль словесной пластики в художественном мышлении Ф.М. Достоевского и Н.С. Лескова.

Методологической основой диссертационной работы стали сравнительно-исторический, системно-типологический и историко-культурный методы, научно обоснованные в трудах М.М. Бахтина, С.Г. Бочарова, В.В. Виноградова, Л.С. Выготского, Б.М. Гаспарова, Л. Геллера, И.А. Есаулова, Ю.М. Лотмана, Д.С. Лихачева, Ю.В. Манна, А.П. Скафтымова, В.Н. Топорова, Б.А. Успенского; труды исследователей творчества Ф.М. Достоевского: Г.М. Фридлендера, М.С. Альтмана, С.В. Белова, В.В. Ветловской, Т.А. Касаткиной, К.В. Мочульского, Л.И. Сараскиной, Ю.И. Селезнева, и др. и Н.С. Лескова: Л.П. Гроссмана, И.В. Столяровой, В.А. Туниманова, Б.С. Дыхановой, О.В. Евдокимовой,

Е.В. Тюховой, Н.Н. Старыгиной, И.П. Видуэцкой, А.А. Шелаевой, Е.В. Душечкиной, Н.И. Озеровой и др.

Теоретическая значимость диссертации заключается в изучении эстетических и семантических законов живописания словом, словесной пластики, поэтики экфрасиса. Материалы диссертации позволяют уточнить функции различных типов образности в художественном тексте, а также специфику словесной изобразительности с точки зрения «визуальных», «живописных» доминант.

Практическая значимость исследования определяется возможностью использования материалов диссертации в учебных курсах по истории русской литературы XIX века, а также при подготовке специальных курсов и семинаров по творчеству Ф.М. Достоевского и Н.С. Лескова.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Проблематика творчества Достоевского и Лескова обнаруживает ряд пересечений, обусловленных определенной общностью мировосприятия писателей в их воззрениях на христианство, их аксиологии. Изучение образно-смысловой ткани исследуемых произведений (и её «визуальной» канвы) позволяет оспорить давний и по-разному формулировавшийся взгляд на Достоевского и Лескова как на писателей-антиподов.

2. Система лексических повторов в романе Достоевского «Идиот» и романе-хронике Лескова «Захудалый род», относящихся к области визуального («взгляд», «видение», «видение», «привидение», «сон», «ослепление», «картина» и др.), формирует образные системы произведений и связана, в первую очередь, с индивидуальными особенностями *взгляда* героев на окружающий мир, реализацией оппозиции «видящий» / «ослепленный». Так, оптические аберрации в исследуемых произведениях противопоставляются «ясному видению» и соотносятся как оппозиция «разрушитель» / «художник».

3. Изобразительный пласт обоих романов – своеобразный идейный контрапункт, где образ-картина функционирует как знак особого постижения мира в зримой (факт реальности), сущностной (внутренние характеристики) и визуально-символической ипостаси.

4. Экфрасис в романах двух писателей, так же как во всей русской литературе XIX века, определяется взаимодействием иконных и портретных, сакральных и светских типов экфрасиса, восходящих к различным культурным традициям, и разным художественным школам. Так, создание картин-образов связана и у Достоевского, и у Лескова с иконографией, красотой в ее христианском понимании.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на кафедре истории русской литературы, теории и методики преподавания литературы Воронежского государственного педагогического университета. Её основные положения излагались в докладах на региональных, всероссийских и международных научных конференциях (Воронеж, 2007, 2009; Ростов-на-Дону, 2007; Бийск, 2007; Орел, 2007; Санкт-Петербург, 2009; Кострома, 2009). По теме диссертации опубликовано 7 работ.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, двух глав, Заключение, Списка литературы, включающего 208 наименований. Общий объем диссертации составляет 172 страницы.

Основное содержание работы

Во **Введении** обосновываются актуальность и новизна предпринятого исследования, определяется теоретико-методологическая база, объект исследования, сообщается об апробации работы, ее теоретической и практической значимости, формулируются цели и задачи диссертации, основные положения, выносимые на защиту.

Первая глава «Живописные» лейтмотивы в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» посвящена анализу словесно визуализированных образов самого изучаемого и обсуждаемого произведения Ф.М. Достоевского.

В романе Достоевского «Идиот» представлена система повторяющихся лексических единиц, конфигурация которых определяет особенности композиции. Это и повторы отдельных языковых средств (слова, объединенные значением видения), и мотивов (мотив сна, видения, ослепления), и образной системы произведения (принцип двойничества или противопоставления персонажей, формирующийся на основе индивидуальных особенностей взгляда героев на окружающий мир). Прием, определяющим структуру текста, в этом случае является наличие лейтмотивности. Именно обнаружение в романе ряда лексем, объединенных общим значением «видение», «визуальный», позволяет выявить оптическое поле романа.

В первом параграфе «Категория видения в романе» рассматривается функциональность точки зрения персонажа, «пристального взгляда», «видения». «Умение взглянуть», провозглашенное князем Мышкиным, – черта, акцентирующая его, отличное от других, видение, и одновременно критерий, позволяющий выявить системный характер образов и их семантику. Определение категориального значения взгляда (шире – видения) связано с проблемой соотношения и противопоставления в романе «глаз телесных» и «глаз души» [Бочаров С.Г.]. Описание взгляда в тексте романа – не только часть портретной характеристики персонажей, но и знак особой, уникальной способности, позволяющей фантастическим, туманным образам обрести видимую форму, проявиться.

Оппозиция «зрение/слепота» – одна из смысловых доминант романа. Каждый персонаж наделен тончайшей характеристикой взгляда. Глаза, взгляд – важная деталь образа персонажей: «Молодой человек (князь) пристально и пытливо оглядел господина всезнайку»; «Он (Ганя) молча, пристально и дурным взглядом, не отрываясь, смотрел в лицо своей гостье»; «на вас боишься смотреть» (об Аглае); «выпейте воды... и не смотрите так»; «Станным и укоряющим взглядом поглядел он Гане прямо в глаза»; «именно через это бешенство он (Ганя) и ослеп»; «улыбка, взгляд

Гани стали еще более тяжелы, на взгляд князя»; «Тоцкий долго не мог простить себе, что четыре года глядел и не разглядел»; «взглянуть не умеет» Аделаида; «во взгляде (Евгения Павловича) совсем не то, что давеча»; «этот взгляд глядел – точно задавал загадку (о Настасье Филипповне)»; обособленно существуют «страшные глаза» Рогожина; «сам Рогожин весь обратился в один неподвижный взгляд»; «Лебедев высматривал и ожидал»; «Глядеть не умеем, понимать не умеем», – заключает князь в своей речи на вечере у Епанчиных.

Герои подразделяются на видящих явное, отчетливое; на видящих скрытое, тайное; и на героев ослепленных, подверженных аберрации зрения. При анализе точки зрения, с которой герой смотрит на окружающий мир, напрашивается вывод, что автор использует две основные категории видения: взгляд, который утверждает бытие и мир «как красоту», и взгляд, связанный с образами небытия и природы как «глухой машины». Эти полярные аспекты *«утверждающего»* и *«отрицательного»* видения связаны с героями-антиподами – князем Мышкиным и Рогожиным – как носителями двух полярных способов зрения: видения и видения (ослепления).

Взгляды на мир Мышкина и Рогожина находятся в романе в постоянном взаимодействии, а точнее, воздействии друг на друга. При этом взгляд князя призван лишь проявить, «вывести на свет» скрытое. Прозревая будущее, он сохраняет и память о прошлом. Мнемонический сигнал *«помню»* сочетается здесь с глаголом *«вижу»*, обозначающим процесс и внешнего, и внутреннего зрения. Зрительная способность «ослепленных» героев [Рогожин, Ганя, Лебедев] имеет свойство искажать видимое. Если герои – носители утверждающего видения [князь, Настасья Филипповна, Вера Лебедева] – обладают памятью и способностью к предсказанию, другая сторона, напротив, духовно незряча.

1.1. Из Швейцарии в Петербург: динамика пейзажа и портрета.

Оппозиция «призрачный Петербург – прозрачная Швейцария» – ведущая в топографических отношениях романа «Идиот». Оба топоса в романе

«Идиот» сравнимы с пространством живописного полотна: задается определенная перспектива (от лат. *perspicio* «ясно вижу»), точка зрения, усиливающая выразительность образов. Петербург связан с первоначальным значением самого понятия перспективы (явление кажущегося искажения пропорций и формы тел при их визуальном наблюдении). Город порождает оптическую аберрацию, кажущееся искажение пространства. В романе образ Петербурга связан с мотивом туманного, затрудненного видения. Простор для взгляда сужен, видение ограничено.

«Романная» Швейцария представляет собой ясное, открытое для взгляда пространство. В рассказе князя о Швейцарии сконцентрировано множество символов, объединенных общим понятием перспективы: основанием для такого заключения стало речевое «поведение» лексемы «казаться». Удаленные от зрителя объекты кажутся близкими, а изображаемое увеличивается. Такое изображение подчиняется закону *обратной перспективы*, свойственной, как известно, средневековому искусству и образующей целостное символическое пространство. Вертикаль водопада, высота горы и горизонталь земли (деревеньки), перпендикулярные друг другу, – знак схождения небесного и земного. Швейцария – топос, объединяющий вечное и сиюминутное; место, где находят прибежище душевнобольные; пространство, в котором князь «выучился глядеть». У Достоевского Швейцария – не столько географическое, сколько нравственно-духовное, метафизическое пространство, «по-домашнему» обрамленное горами (стены) и небосводом (крышей), являя собой самой природой созданный идеальный дом, разомкнутый в мировое целое.

Швейцарская вертикаль и петербургская горизонталь образуют перпендикуляр, где точка соединения небесного и земного обнаруживается в Павловске. Павловский дом-сад Епанчиных – своеобразный аналог Эдема, рая. Неожиданно вторгающийся сюда князь-учитель (вариант, князь-искуситель) вносит в жизнь обитателей

искушающую их покой новизну. Дом Иволгиных-Птицыных – доходный дом; Гефсиманский сад, где поклоняются силе тридцати серебряников.

Настасья Филипповна лишена своего именного места, а её петербургский топос неоднозначен: «Она живет близ Владимирской, у Пяти Углов», на символическом уровне являя, с одной стороны, неприкаянность, утрату своего дома, положение содержанки (дисгармония пятого угла), с другой – близость Дому Божьему – Владимирскому храму. Потерявшая дом-крепость, Настасья Филипповна всеми силами стремится к его обретению.

Дом Рогожина олицетворяет не-бытие, не-жизнь. Это дом, хранящий копию гольбейновского «Мертвого Христа».

Геометрия романного пространства важна в ряду визуальных образов романа.

Во втором параграфе «Лик. Лицо. Маска (О личности и ее обликах в романе)» рассматриваются, напрямую связанные с изобразительностью слова, портретные характеристики персонажей. Говоря о специфике портретных описаний в общей литературной практике, исследователи отмечают, что описание внешности героя, как правило, локализовано в каком-то одном фрагменте всего текста. Чаще оно дается в момент первого появления персонажа, *экспозиционно*. Но известен и другой, *лейтмотивный*, способ бытования портретных характеристик в тексте. Сосредоточенность авторского внимания на лицах героев в «Идиоте» – яркий пример такой лейтмотивности.

Разгадка тайны лица для автора романа – условие понимания глубинных сторон личности персонажа. У Достоевского личное видение каждого из героев как бы «формирует» его внешность и, прежде всего, его лицо. Этим объясняется повышенное внимание князя к лицам: «Я теперь очень всматриваюсь в лица» [8: 57]. Лицезрение выступает как сложное, не каждому доступное, действие. «Пристальный взгляд» князя Мышкина граничит с ясновидением: «Я их лица знаю», – говорит он о сестрах

Епанчиных. Этот разговор с Епанчиными уже на первых страницах романа вводит триаду *взгляд – лицо – картина* как ведущих зрительных образов.

С гольбейновской Мадонной сравнивается лицо Аделаиды. Сопоставление с Божественным образом возводит лицо в ранг лика. Принадлежность указанной картины эстетике Возрождения акцентирует иконографичность образа, однако ренессансная живопись (в том числе религиозная), в отличие от средневековой, утверждает, кроме духовной, физическую красоту, интегрируя физическое и духовное начала. Возможно, это сопряжение ослабляет видение героини. Не случайно Аделаида лишена способности мыслительного творения своих картин («взглянуть не умею» – признаётся она).

Мышкинская «портретность» восприятия лиц связывает двух других героинь – Аглаю и Настасью Филипповну. В отличие от восприятия фотографического портрета Настасьи Филипповны, «открывающего» князю её внутренний образ, лицезрение им облика Аглаи иное. Если лицо Настасьи Филипповны приближается, как бы замещает портрет, проявляется, «оживает», то лицо Аглаи, напротив, отдалается, как бы застывая, «превращаясь» в портрет, лишаясь одушевленности («он глядел на нее, как на предмет»). В лице Аглаи еще не улавливается личность. Красота как загадка объединяет образы героинь. Но в случае с младшей из сестер Епанчиных разгадка лица князю известна. Однако князь не раскрывает её в беседе («я скажу потом»): путь, который необходимо пройти Аглае к обретению собственного лица, ещё не завершён. Не имея собственной идеи, подвергаясь чужому воздействию, она теряет связь с семьёй и верой (попадает в католическую исповедальню). Вышеупомянутое нежелание князя «разъяснять» лицо Аглаи может быть мотивировано его ясновидением, знанием предстоящего ей пути.

Единственное лицо, оставшееся для князя неразгаданным – это лицо Настасьи Филипповны. Его бледность и «горение» глаз роднят этот образ с рогожинским, равно, как и мотивы сна и видения. Она, как и Рогожин, способна «менять своё лицо», но у этой героини лицо не превращается в

«маску». Видение Настасьи Филипповны призвано спасать и предупреждать беду. В момент болезненного состояния князя видение изгоняет беспокойные мысли после чтения Ипполитом своего «Объяснения». Духовная миссия Настасьи Филипповны – принятие роли жертвы. Загадка судьбы героини связана также и с воздействием на неё двух разных взглядов (Мышкина и Рогожина). «Страшные глаза» Рогожина, оказывая ослепляющее действие, подводят к неминуемой гибели.

Обезличенность характерна для всего круга героев с отрицательным видением. Так, лицо Лебедева постоянно искажено «гримасой», а его отличительная черта – способность «менять» лица. У Гани «опрокинутое» лицо. Ослепленный желанием обогащения, «ординарный человек» не имеет «своего лица», «своих идей».

Лицо в романе становится знаком личности, индивидуальности, зримым выражением духовного богатства человека. Лицо героя психологизируется, выступая в первоначальном греческом значении (psyche – «душа»). Эстетическая проблема красоты выражает этические проблемы, связанные с христианским миропониманием полноценности человеческого облика. Наряду с видимым — лицом, Достоевский подчеркивает важность незримого, духовного.

Параграф 3 «Картина как центр визуальных образов» посвящен взаимодействию взгляда, лица и картины, образуя визуальный сюжет романа, высвечивающему сопоставление/противопоставление мира видимого и мира творимого. Если взгляд способен выражать идеи, а лицо – душу, то картина, являясь символом творческого начала, запечатлевает факт бытия человека в вечности.

Здесь необходимо упомянуть: каллиграфический талант князя; фотографический портрет Настасьи Филипповны; картину с пейзажем кантона Ури в кабинете генерала Епанчина; пейзаж с эстампа, копируемый Аделаидой; картину Г. Фриса, описанную Мышкиным; несостоявшийся портрет «рыцаря бедного»; картину-идею Настасьи Филипповны;

портреты в доме Рогожина; картину Г. Гольбейна Младшего «Мертвый Христос».

В сюжете для картины Аделаиды, воспроизведенном Мышкиным, важно замечание князя о невозможности выражения идеи в слове и связанное с этим желание запечатлеть, проявить её в картине. Так и все функциональные идеи романа выражены визуально – через взгляд, лицо и картину. Приезд Мышкина в Петербург как бы оживляет запечатленный в его памяти сюжет картины Ганса Фриса «Усекновение главы Иоанна Крестителя» (1514), где основная идея становится иллюстрацией ко всему роману – о *знании*, открывшемся в последнюю предсмертную минуту, о том, что потом – жизнь после смерти или тьма, небытие, отрицающие веру. Ответ на этот вопрос у каждого из героев романа собственный. Картину Мышкина в равной мере иллюстрируют образы Ипполита, Настасьи Филипповны и Рогожина, делающих свой выбор между верой и неверием, светом и мраком.

Сюжет картины как бы предвосхищает развитие событий. Желание Мышкина, чтобы кто-нибудь нарисовал этот сюжет, реализуется в романских событиях. Недаром позиция Мышкина близка роли наблюдателя. Его «руку приложил» есть способ проявления, выведения на свет глубинных, неочевидных качеств окружающего мира и окружающих лиц. Внешнее «бездействие» князя получает оправдание в романе: не в силах остановить занесенный нож (как невозможно предотвращение распятия, с которым ассоциируется сюжет картины) Мышкин творит и «участвует» в своей картине: способствуя трагическим событиям в жизни Настасьи Филипповны, Рогожина, Аглаи, он сам принимает «крестную муку». Однако «лицо» для воображаемой картины не раскрыто, им становятся все ведущие действующие лица, не исключая и самого князя.

Включением описания картины «Мертвый Христос» в «Объяснение» Ипполита проведена связь с картиной Мышкина. Картина Гольбейна дает отрицательный ответ на вопрос о вере в вечную жизнь, в ней как бы игнорируется чудо Воскресения. Ответ Рогожина на вопрос о вере

заключается в подмене веры образом «темной, бессмысленной силы, которой все подчинено».

Идея-противоположность, положительный ответ – в картине Настасьи Филипповны, о которой она рассказывает в конце третьей части романа, в письмах к Аглае. Атрибуты картины Настасьи Филипповны – очевидная противоположность картине в доме Рогожина. Христос, ребёнок, заходящее солнце являются здесь символами непрерывности жизни и веры. Картина героини не является реальным живописным полотном. Это картина-идея, картина-образ, принципиально отличающиеся от подчеркнутой «телесности» картины «Мертвый Христос». Но переход к словесной живописи опредмечивает отвлеченную идею. В отличие от копирования, объективного отражения мира, картина-образ Настасьи Филипповны ближе к идеальному, поскольку фантазия творящего визуализирует принципиально незримое, апеллируя не к фактологической, а к высшей реальности. Своей картиной Настасья Филипповна утверждает жизнь, и прежде всего жизнь вечную.

Положение картины князя Мышкина в сфере утверждения / отрицания оказывается особенным. Его картина воплощает принцип диалектического единства противоположностей. Взгляд князя, обращенный внутрь, минует видимую реальность и проникает в сущностный смысл событий. Мышкин не одобряет и не осуждает, он лишь проявляет, делает видимым скрытое. В свою очередь его отстранение, угасание способности «видеть и понимать» ведет к разрушению гармонии, катастрофе – гибели одной из сторон.

Глава 2 «Специфика словесной живописи в романе-хронике «Захудалый род» посвящена исследованию визуальных мотивов в романе-хронике Н.С. Лескова и раскрывает художественную семантику предметов собственно изобразительного искусства в общей структуре повествования.

Повествование в «Захудалом роде» Лескова насыщено пластическими описаниями, изобилует прямыми указаниями на живописные объекты, опосредованно апеллирует к зрительному восприятию читателя. Пытаясь

«нарисовать на память» ближайшее окружение княгини, рассказчица не случайно проецирует свои ощущения на чувства, которые испытывает профессиональный изограф. В «живой картине», «галерее фамильных портретов» все персонажи хроники занимают строго отведенное им место, но ведущая роль, безусловно, принадлежит главной героине, образ которой предельно живописен. Немаловажен акцент на «неописанной красоте» княгини. Красота Варвары Никаноровны, как и ее образ в целом, воссоздается, благодаря пластическим возможностям слова. Описание внешности представляет здесь рефлексию на зримое, запечатленное в портрете, отражение облика.

Ремаркой «живописная красота» отмечен в хронике не только облик Варвары Никаноровны Протозановой, но и ее ближайших друзей – Ольги Федотовны и Марьи Николаевны. Все женские образы хроники наделены знаковостью, связанной с визуальными категориями. Однако авторская трактовка красоты, присущей всем героиням, многопланова и представляет широкое поле для интерпретаций. С точки зрения красоты физической женские образы занимают центральное место. Но, обладая внешней привлекательностью, героини по-разному соотносятся с христианскими этическими ценностями добра и справедливости. В тексте это находит «наглядное» выражение в различном изображении их на картине, портрете.

Структура повествования такова, что персонажи как бы располагаются на коллективном портрете, в центре изображения оказывается главная героиня, а окружающие лица характеризуются соответствием или несоответствием её идеалам, устремлениям, взглядам на жизнь. В ряду приближенных Варвары Никаноровны оказываются Ольга Федотовна (её горничная и «близкий друг»), Марья Николаевна (дочь слепого заштатного дьякона), Патрикей Семеныч (верный слуга погибшего мужа Льва Львовича и хранитель размеренного уклада протозановского дома), и «чудак-дворянин» Доримедонт Рогожин.

С точки зрения художественно-семантического замысла хроники, Марью Николаевну отличает от других фаворитов главной героини особенная черта, свойственная им обеим, а именно удивительная, «неописанная красота», какую можно лицезреть, созерцая воочию или на портрете (картине). Описание внешности Марьи Николаевны отсылает к иконографии и христианскому пониманию красоты, вполне соответствуя авторской установке на сближение эстетического и этического планов. Портрет героини не просто живописен: будучи «иконописным», он ассоциируется с ликами святых и воплощает авторское видение эталона красоты.

Если красота Варвары Никаноровны «неописанная», то, свойственная Марье Николаевне «особенная красота», имеет аналог в высказываниях Джироламо Савонаролы. Упоминание имени Джироламо Савонаролы, – колоссальной фигуры эпохи Ренессанса, – указывает на то, что его высказывания о красоте и искусстве имеют принципиальную важность в интерпретации романа-хроники «Захудалый род». Эстетические установки репрезентируются визуализированно – через словесное описание портрета.

Ещё один портрет – княжны Анастасии – имеет отношение к категории красоты в хронике. Описание внешности этой героини ориентировано на творческую манеру художника, имевшего огромное значение для развития русской школы живописи в эпоху становления эстетических идеалов начала XIX века – первого русского художника-романтика Ореста Кипренского. Главная тема его портретов – внутренний мир человека, движения его души. Внутренний мир личности в эстетике романтизма, к которой принадлежит живопись художника, трактуется как противоречивый и бесконечно разнообразный, чему соответствует описание творческой манеры Кипренского, осуществленное Лесковым.

Словесный портрет княгини Анастасии является неким собирательным воплощением эстетических принципов живописца. Особое внимание здесь уделено взгляду, выражению лица, изображению которых

было у Кипренского одним из его живописных открытий. Выбор Лесковым именно Кипренского в качестве портретиста обусловлен способностью живописца находить гармоническое соотношение формы и содержания, духовного и материального.

В словесной картине четко вырисовываются все особенности живописного «почерка» художника: и особая динамичность изображаемого, и необычный взгляд моделей, направленный одновременно вовне и на себя. Картина метафорически объясняет факт романной реальности, связанный с непохожестью княгини Варвары Никаноровны и её дочери княжны Анастасии. Облик матери восходит к иконописному канону, портрет дочери, передающий блеск красоты и свежести, – свидетельство духовной бедности оригинала. Дочь княгини не наследует духовный опыт своего рода и на символическом уровне отрицает свою принадлежность к нему.

Синонимом красоты визуальное становится только при условии соответствия героев онтологическому пониманию прекрасного, красоте первообраза. Отчужденность от христианской морали, религиозно-нравственных ценностей ввергает в сферу безобразного и как следствие, безобразного: Функендорф, Антонида и княжна Анастасия выглядят антиподами «светоносных» героев. На фоне «миниатюрных фигур» чудаков и оригиналов, выписанных любовно и мастерски, безликость Функендорфа, Антониды и Анастасии обретает зловещий смысл. Княжна Анастасия завершает галерею семейных портретов рода Протозановых.

Параграф 2. «Портреты чудаков из «протозановской галереи»: принципы создания и возможные интерпретации». Особую группу в «живой картине» представляют герои-«чудаки». Привнося в хронику определенный комизм, эти герои связаны и с общим религиозно-нравственным пафосом произведения. Входя в ближайшее окружение Варвары Никаноровны, они ассоциируются со светоносным началом, и их изображению присуща живописная образность. Среди персонажей-«чудаков» трубач Грайворона; верный слуга протозановского дома

Патрикей Семеныч и «тоже чудаки дворянин» Дон-Кихот Рогожин. Описание их внешнего облика в хронике объединяется понятием «средневекового комплекса» [термин В.В. Котельникова], который в «Захудалом роде» Лескова выражен словесной иконографией [П. Флоренский]. Здесь на первый план выходят портретные детали, ассоциирующиеся с мотивами красоты и света в их христианском понимании. Средневековый контекст подчеркивается **мотивом рыцарства**, объединяющим образы князя Мышкина и Дон-Кихота Рогожина, **юродства** (они же), **сакральности Слова** (князь Мышкин – каллиграф, Дон-Кихот Рогожин – переписчик древних монастырских книг). Генерализирующий принцип формирования этих образов связан с включением в портретный тезаурус описания красоты, света, творчества.

Параграф 3. «Живописные оппозиции «Петербург – усадьба». Образная система хроники «Захудалый род» структурирована так, что знаки «захудалости» и «сохранности» соотнесены с символическим противопоставлением понятий света как внутренней духовной установки и внешнего блеска. Красота, свет, картинность, ясновидение героев определяют символическую поэтику хроники. Символике красоты противопоставлена духовная ущербность, символике света и ясновидения – петербургский туман и духовная слепота. Вторая часть хроники «Захудалый род», названная «Старое старится – молодое растет», выводит на мизансцену героев, ослепленных блеском жизни петербургского светского общества.

Оппозиция Петербург – усадьба (княгини) ярко выражена в тексте. Если топоним Варвары Никаноровны, Марьи Николаевны, Ольги Федотовны, Патрикея и Дон-Кихота Рогожина – усадебный, то к петербургскому пространству принадлежат такие герои, как княжна Анастасия, граф Функендорф и княгиня Антонида. Петербургская атмосфера контрастирует с усадебным колоритом жизни Варвары Никаноровны, обесценивая родовые устои протозановского дома в угоду требованиям света. Топографический конфликт отражает более глубокие оппозиции: борьбу

унаследованной от предков «светоносности» с мишурным петербургским блеском, противостояния духовной красоты и внешнего лоска, ясного взгляда и слепоты, веры и мистицизма.

Действие хроники в северной столице, связанное с визуальным мотивом, приобретает отрицательную коннотацию. Например, желая по-новому обустроить петербургский дом дочери, княгиня кардинально меняет его вид. Изменения начинаются с замены старинных картин. В петербургском доме княгини «старинное» и «отеческое» заменяется «дорогим» и «легким», простой быт усадьбы – столичной манерностью, светоносность – блеском богатства. Функендорф, Антонида и княжна Анастасия связаны с эмблематическими образами города на персонажном уровне. Приезжая в Санкт-Петербург, княгиня Протозанова вступает в мир ложного света (светское общество) и вынуждена уступить его диктату.

По отношению к многозначному понятию «свет» разграничиваются главные персонажи хроники. Герои, носители христианской морали, наделены или творческими способностями (Рогожин, Патрикей), или внешней красотой, гармонически сочетающейся с красотой душевной (женские образы). Персонажи, оказывающиеся чуждыми патриархальному миру, связаны с видимостью, иллюзией света, в важном вопросе веры они умело «пускают пыль в глаза».

В Заключении обобщаются все наблюдения над текстом каждого из изучаемых писателей и подводятся общие итоги. Итак, изобразительное начало интегрирует все элементы исследуемых нами текстов в художественную парадигму. Картины в этих произведениях писателей представлены в двух номинациях: *реально существующие живописные полотна* (или описания, отсылающие к известному художнику, эпохе) и *мировоззренческие картины*, созданные воображением героя. К *действительным картинам* в романе Достоевского относятся описания полотен *Г. Фриса* и *Г. Гольбейна*. В романе-хронике Лескова – это живопись *О. Кипренского* и обращение к проповедям *Джироламо Савонаролы*. Упоминаемые имена европейских художников и теоретика

культуры обращают к *эстетике Возрождения*, сочетающей идеалы одухотворенной красоты и реалистическое подражание природе. Живопись Возрождения подчинена законам прямой перспективы, в то время как умозрительные картины в рассматриваемых произведениях связаны с *эстетикой Средневековья* и принципом обратной перспективы.

Генерализирующий принцип формирования системы образов связан с включением в портретный тезаурус описания красоты и изъяна. Концептуальными синонимами в описании князя Мышкина, Настасьи Филипповны, Аделаиды, Александры Епанчиных, Веры Лебедевой (роман «Идиот»); Варвары Никаноровны, Ольги Федотовны, Марьи Николаевны, Патрикея, Дон-Кихота Рогожина (роман-хроника «Захудалый род») становятся слова *Бог, красота, идея, лик, лицо*.

Дисгармония, изъян, неодушевленность, изменчивость, двуличность объединяют «безликих» героев – Рогожина, Ганю Иволгина, Лебедева (роман «Идиот»); Функендорфа, Антониду, Анастасию (роман-хроника «Захудалый род»). Эти же критерии применимы и к топографическим координатам исследуемых произведений: Швейцария (роман «Идиот») и усадьба Протозановых («Захудалый род») ориентированы по вертикали, выражая связь земного и небесного; Петербург в произведениях Достоевского и Лескова располагается в горизонтальной плоскости, символизируя замкнутое пространство.

Значение доминант *красоты и изъяна* в портретных описаниях персонажей обеспечивает широту контекстных связей. Наибольшую смысловую нагрузку здесь несет описание взгляда, глаз героев. Глаза находятся на первом плане в ряду портретных описаний Достоевского и Лескова. *Утверждающий* или *отрицающий* красоту мира взгляд героя – знак дешифровки его образа. Портретные детали вовлекаются в систему ассоциативных осмыслений, воссоздающих образы света и мрака, проницательности и слепоты.

Все содержательные стороны романов связаны со степенью интенсификации зрительных образов. Так, угасание ясности взгляда ведёт

к необратимым последствиям: к смерти Настасьи Филипповны, возвращению болезни князя, к потере связи с семьей Аглаи. В романе-хронике Лескова – это «угасание» Варвары Никаноровны и её окружения, выдвижение на первый план «безликих» героев, действия которых приводят к окончательному «захуданию» рода. Финалы произведений не дают однозначных ответов на вопросы о правильности поступков героев. Более того, они открыты в будущее. Такая разомкнутость связана с лесковским летописцем Верой Дмитриевной Протозановой – внучкой Варвары Никаноровны и Верой Лебедевой – дочерью Лебедева. Значение образов тождественно одноименному понятию их имен. В романе «Идиот» Вера Лебедева поддерживает память о вернувшемся в болезненное состояние князе Мышкине и вместе с Евгением Павловичем верит в его выздоровление. Вера Дмитриевна Протозанова, являясь летописцем истории рода, воссоздает, увековечивает в памяти родные лица, запечатлевая их не столько в словесных, сколько в живописных образах, создавая словом «живую картину». Рассмотрение типологической связи романа Достоевского «Идиот» и романа-хроники «Захудалый род» Лескова позволяет сделать вывод не только о различии, но и о диалогичности художественных миров писателей.

Различия определены тем, что пластические описания у Лескова связаны с социальным конфликтом, заявленным в самом названии произведения. Столкновение «старого» и «нового» рода выражено пластически: иконописный идеал красоты в портретных описаниях княгини и её окружения отсутствует в светском портрете дочери. В романе Достоевского социальный конфликт не выражен, столкновение происходит в плоскости индивидуально-психологических систем, индивидуального видения героев.

Единство исследуемых произведений – в утверждении идеала Красоты в её христианском понимании. «Мировоззренческие» картины, созданные князем Мышкиным и Настасьей Филипповной и иконописные портреты княгини Протозановой и её окружения переводят изображение

сиюминутного и внешнего в ранг вечного и вневременного. Художественные системы Достоевского и Лескова сопрягаются в единстве трактовки сакральных и светских, иконных и портретных описаний, где, следуя традиции живописания словом, писатели создают идеал божественной красоты.

Таким образом, разножанровость исследуемых произведений писателей, сложность их личных взаимоотношений не становится препятствием для поисков единого художественного подхода в создании словесной живописи, воплощающей идеал высшей гармонии или противостоящей этой гармонии безобразности. Более того, сближение в единой исследовательской плоскости таких произведений, как роман «Идиот» и роман-хроника «Захудалый род», определенным образом высвечивает, что предполагаемая дистанция между этими писателями, не исключает общности художественных открытий.

**Основные положения диссертационного исследования изложены
в следующих работах:**

1. Животягина С.А. Специфика словесного рисунка в романах Ф.М. Достоевского «Идиот» и Н.С. Лескова «На ножах» / С.А. Животягина // Ученые записки Орловского государственного университета: Лесковский сборник – 2007. Материалы международной научной конференции. – Орел : Издательство Орловского государственного университета, 2006. – С. 224 – 228.
2. Животягина С.А. Лик – Лицо – Маска. О личности и ее облике в романе Ф.М. «Идиот» / С.А. Животягина // Эйхенбаумовские чтения-6 : материалы юбилейной научной конференции. – Выпуск 6. – Воронеж: ВГПУ, 2007. – С. 54 – 60.
3. Животягина С.А. Живописные лейтмотивы в художественной структуре романа Н.С. Лескова «На ножах» / С.А. Животягина // Художественный текст: варианты интерпретации : Труды XII

102
Всероссийской научно-практической конференции : В 2 частях. Ч. 1. –
Бийск: БПГУ им. В.М. Шукшина, 2007. – С. 217 – 221.

4. Животягина С.А. К проблеме изобразительного начала в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» / С.А. Животягина // Концептуальные проблемы литературы: типология и синкретизм жанров: Сборник научных трудов. – Ростов н/Дону : ИПО ПИ ЮФУ, 2007. – С. 82 – 86.

5. Животягина С.А. Швейцария и Петербург: динамика пейзажа и портрета в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» / С.А. Животягина // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения – 2008) : в 2 ч. Ч. 2: Литературоведение : сб. науч. тр. – СПб. : СПГУТД, 2009. – С. 69 – 74.

6. Животягина С.А. Взгляд как выражение идеи в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» / С.А. Животягина // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова № 1, 2009. – С. 56 – 59 (перечень ВАК).

7. Животягина С.А. Феномен визуализации и его художественные функции в романе-хронике Н.С. Лескова «Захудалый род» / С.А. Животягина // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2009. № 1. – С. 35 – 39 (перечень ВАК).

Подписано в печать 21.04.10. Формат 60×84¹/₈. Печать трафаретная.
Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 1,5. Уч.-изд. л. 1,4. Заказ 106. Тираж 100 экз.

Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования
«Воронежский государственный педагогический университет».
Отпечатано с готового оригинала-макета в типографии университета.
394043, г. Воронеж, ул. Ленина, 86. Тел. (4732) 55-58-32, 55-61-83.